

Dossier pédagogique
Saison 2018- 2019

Opéra

Contact: Hervé Petit • tél + 33 (0)3 68 98 75 23 • courriel: jeunes@onr.fr
Opéra national du Rhin • 19 place Broglie
BP 80 320 • 67008 Strasbourg



il barbiere di siviglia

Le metteur en scène Pierre-Emmanuel Rousseau compte donner panache et éclat au hâbleur magnifique qu'est Figaro, lequel trouve dans la figure du comte Almaviva un héritier blasé qu'il va s'amuser à servir, au moment où celui-ci s'embrase à la vue de la superbe Rosina, recluse dans un palais de Séville décrépi sous la haute surveillance d'un vieillard cynique...

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

GIOACCHINO ROSSINI

Commedia en deux actes, sur un livret de Cesare Sterbini
Créé au Teatro Argentino de Rome le 20 février 1816
Coproduction avec l'Opéra de Rouen Normandie

[NOUVELLE PRODUCTION]

STRASBOURG Opéra
ma 18 septembre 20 h
je 20 septembre 20 h
sa 22 septembre 20 h
lu 24 septembre 20 h
me 26 septembre 20 h
ve 28 septembre 20 h

MULHOUSE La Filature
di 7 octobre 15 h
ma 9 octobre 20 h

Direction musicale **Michele Gamba**
Mise en scène, décors, costumes **Pierre-Emmanuel Rousseau**

Lumières **Gilles Gentner**

Le comte **Almaviva Yijie Shi**
Figaro **Leon Kosavic**
Rosina **Marina Viotti**
Bartolo **Carlo Lepore**
Basilio **Leonardo Galeazzi**
Berta **Marta Bauzà**
Fiorello **Igor Mostovoi**

Choeurs de l'Opéra national du Rhin
Orchestre symphonique de Mulhouse

En langue italienne
Surtitrages en français et en allemand
Durée approximative : 2 h
Conseillé à partir de 10 ans

Personnages

Le comte Almaviva, amoureux de Rosina >> ténor

Figaro, le barbier de Séville >> baryton

Rosina, pupille du Docteur Bartolo >> mezzo-soprano

Bartolo, tuteur de Rosina >> basse comique

Basilio, professeur de chant >> basse

Berta, gouvernante de Rosina >> soprano

Fiorello, domestique du comte >> baryton

Ambrogio, domestique du docteur >> basse

Argument

Acte I

Une place à Séville

À Séville, le comte Almaviva s'éprend de Rosina, la jeune pupille du Docteur Bartolo que celui-ci garde jalousement. Accompagné de musiciens, il chante son amour sous la fenêtre de Rosina. Arrive alors Figaro, le barbier de Séville, homme d'expédients, qui se dit prêt à aider le comte. Dans le même temps, Bartolo et sa pupille apparaissent au balcon. Cette dernière laisse tomber un billet qui atterrit entre les mains du comte, billet lui assurant qu'elle n'est pas insensible à sa cour. Afin d'avoir l'assurance d'être aimé pour lui-même, il se grime en Lindoro, étudiant amoureux et sans le sou, et déclame sa deuxième sérénade. Figaro suggère au comte de se présenter au logis du docteur déguisé en militaire, si possible éméché, avec un billet de réquisition. L'important est d'entrer dans la place !

Un salon dans la maison de Bartolo

Dans la demeure de Bartolo, Rosina rêve à Lindoro pendant que le fourbe Don Basilio, maître de musique, apprend au docteur que le comte Almaviva est à Séville, et qu'on le dit amoureux de sa pupille. Pour s'en débarrasser, rien de plus simple : la calomnie. Bartolo préfère avancer au lendemain son mariage avec sa pupille dont il convoite la dot. Les deux hommes commencent alors les préparatifs du mariage. Figaro en profite pour avouer à Rosina l'amour que ressent pour elle Lindoro, la pressant d'y répondre par un billet que Rosina a déjà rédigé.

Bartolo, soupçonneux, revient alors que, suivant les conseils de Figaro, Almaviva finit par se présenter, déguisé en soldat et feignant l'ivresse et réclamant une chambre. Mais Bartolo va chercher le certificat l'exemptant de réquisition. Le brouhaha attire la garde. Le Comte se voit alors obligé de révéler sa véritable identité à la garde qui se retire, laissant la maison dans la plus extrême confusion.

Acte II

Chez Bartolo

Pas découragé par l'échec de sa première tentative, le comte Almaviva se présente à nouveau au docteur Bartolo, cette fois-ci sous les traits d'Alonso, élève de Basilio venu remplacer son maître soit disant malade. Pour gagner la confiance du méfiant docteur, il lui montre la lettre qu'il a reçue de Rosina, la disant dérobée à Almaviva, contre qui on pourrait calomnieusement se servir. Ce trait, bien basilien, endort les soupçons du barbon. Figaro arrive du reste pour raser le docteur : ainsi le comte et Rosina pourront coqueter mieux, sous couleur de musique. La joie est de courte durée. À la surprise de Bartolo, qui le croyait souffrant, Basilio arrive ! Une bourse adroitement glissée le persuadera qu'il est bien malade. Malgré toutes les précautions de Figaro, le docteur finit par se douter de la supercherie : il se rend compte du genre de leçon que l'on est en train de donner à Rosina et décide de chasser tout le monde.

Sur son conseil, Bartolo dépêche Basilio chez le notaire pour hâter son mariage. Quant à lui, il convainc Rosina des noirs desseins de Lindoro en se servant du billet qu'elle lui avait écrit : celui-ci chercherait à la séduire pour le compte d'Almaviva ! Se croyant trompée, elle accepte finalement d'épouser Bartolo.

Le comte et Figaro s'introduisent dans la maison, mais Rosina repousse son soupirant : elle sait que Lindoro la dupe, pour la pousser dans les bras de l'affreux Almaviva. Le comte se démasque : il est Almaviva lui-même. Ils se réconcilient et projettent de fuir, mais l'échelle a disparu ! Basilio et le notaire arrivent pour signer le contrat demandé par Bartolo : Almaviva n'a pas de mal à les persuader de modifier le contrat pour l'unir à Rosina. Et quand Bartolo (qui avait retiré l'échelle) arrive avec la garde pour arrêter le comte, celui-ci se fait connaître. La précaution était inutile, les jeunes gens sont bel et bien unis.

À propos de...



GIOACCHINO ANTONIO ROSSINI
Compositeur

Gioacchino Antonio Rossini naît à Pesaro le 29 juillet 1792, d'un père trompettiste de ville et inspecteur de boucherie, et d'une mère chanteuse. Très vite, il s'initie au chant et à la science du contrepoint**1, en s'aidant des partitions de Haydn et de Mozart. Il écrit son premier opéra en 1806, *Demetrio e Polibio* (*Démétrios et Polybe*). Celui-ci sera présenté pour la première fois en 1812.

Entre temps, sa première œuvre musicale est publiée, intitulée *Pianto d'armonia per la morte d'Orfeo*, en 1808.

La cambiale di matrimonio (*Le Contrat de mariage*), représenté en 1810 au Teatro San Moise de Venise, lui ouvrira les portes des théâtres du nord de l'Italie.

Alors qu'il a seulement vingt ans, en 1812, trois de ses opéras sont représentés, ajoutant à *Demetrio e Polibio* *La scala di seta* (*L'échelle de soie*), *La pietra del paragone* (*La pierre de touche*), et *Ciro in Babilonia* (*Cyrus à Babylone*). Il arrive à Naples en 1815, où il rencontrera sa future femme, Isabelle Colbran, qu'il épouse en 1822 et dont il se sépare en 1837. Celle-ci interprétera nombre de ses opéras. Après sa mort en 1845, il se remarie avec Olympe Pélissier, le 16 août 1846.

Il rencontre son premier grand succès avec *Tancredi* (*Tancrède*) en 1813, acclamé à Venise. Il passe allégrement entre les genres, empruntant autant à l'opéra-bouffe qu'à l'opéra seria*, avec *L'Italiane à Alger* la même année, *Elisabetta, regina d'Inghilterra* en 1815, et *Otello* en 1816. Composé en 14 jours seulement, d'après un livret adapté d'une comédie française de Beaumarchais, il triomphe en 1816 avec le *Barbier de Séville*. Considéré comme une œuvre emblématique de l'opéra-bouffe, il y laisse son empreinte caractéristique d'un rythme effréné, accordant une attention constante au crescendo* et au bel canto*, en fixant la primauté de la musique sur le texte. C'est en 1817 qu'il compose *La Cenerentola*, dernier opéra-bouffe destiné au public italien.

Il devient, en 1824, premier compositeur de Charles X et directeur du Théâtre-Italien. Il débute ses créations françaises avec *Le Voyage à Reims*, cantate écrite pour le couronnement du roi. Il mène à Paris une vie mondaine, rencontrant notamment Hector Berlioz, Eugène Delacroix, Franz Liszt ou encore Victor Hugo. À 37 ans, en 1828, il compose *Guillaume Tell*, qui sera sa dernière œuvre lyrique. Celle-ci obtient un succès mitigé. Perdant la protection de Charles X avec la Révolution de 1830, il abandonne l'écriture de l'opéra, et se consacre à la composition de mélodies, musiques instrumentales ou sacrées, à l'instar du *Stabat Mater* en 1841, ou de sa *Petite Messe solennelle* en 1864.

Il meurt, à Paris, le 13 novembre 1868, laissant derrière lui 41 opéras.

CESARE STERBINI Librettiste

Sterbini, né en 1784 à Rome, était non seulement librettiste et poète, mais il travaillait également comme fonctionnaire de l'administration pontificale. Il maîtrisait de nombreuses langues mortes comme le latin ou le grec, mais aussi l'italien, le français et l'allemand.

C'est l'écriture du livret de l'opéra *Paolo e Virginia* (*Paul et Virginie*) de Vincenzo Migliorucci qui marque ses débuts en tant que librettiste.

Ses livrets les plus connus sont ceux écrits pour les opéras de Rossini : *Torvaldo e Dorliska* (1815), et *Il barbiere di Siviglia* (1816) pour lequel il remplaça Jacopo Ferretti et qui devint son œuvre la plus célèbre.

Il meurt le 19 janvier 1831 à Rome.

*1 : le vocabulaire marqué d'une * renvoie au glossaire situé en fin de dossier pédagogique.



PIERRE-AUGUSTIN CARON DE BEAUMARCHAIS

Auteur

Né le 24 janvier 1732 à Paris, Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais est d'abord horloger. Sa plus célèbre invention est le mécanisme de l'échappement. Il se marie en 1756 avec Madeleine-Catherine Aubertin, veuve Franquet, de presque dix ans son aînée, qui décède un an plus tard. Beaumarchais sera suspecté de ne pas être totalement étranger à cette mort subite.

En 1759, il devient professeur de harpe des filles de Louis XV, puis achète une charge de secrétaire du roi. Il devient ensuite lieutenant général des chasses et commence à écrire. En 1768, il épouse Geneviève-Madeleine Wattebled, veuve de Lévêque, garde général des Menus-Plaisirs, qui décède en 1770, à 39 ans, laissant une importante fortune. Beaumarchais est accusé de détournement d'héritage.

En 1774, il fait la connaissance de Marie-Thérèse de Willer-Mawlas, qui devient sa troisième épouse. En 1775, il est envoyé à Londres afin de récupérer des documents secrets détenus par le chevalier d'Éon. En 1776, il vend des armes et envoie une flotte privée pour soutenir les indépendantistes lors de la guerre d'indépendance des États-Unis d'Amérique. Il milite au sein de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, fondée en 1777 à son initiative, et obtient la reconnaissance des droits d'auteurs à la Révolution. Ceux-ci sont automatiques à la création d'une œuvre. Ils garantissent à son auteur ses droits patrimoniaux et moraux (la reconnaissance de la paternité de l'œuvre notamment). En 1790, il se rallie à la Révolution française. Il devient suspect lors de la Convention et est chassé sous la Terreur. Il s'exile à Hambourg puis revient en France en 1796. Il écrit ses *Mémoires*, chef-d'œuvre de pamphlet, et meurt d'apoplexie, à Paris le 18 mai 1799. Il est enterré au cimetière du Père Lachaise à Paris.

Autour de l'œuvre

Chronologie du *Barbier de Séville*

1772 >> Beaumarchais propose à la Comédie-Italienne son premier *Barbier de Séville* sous forme d'opéra-comique et essuie un refus. Il le réécrit et en fait une comédie pour le théâtre.

1773-1774 >> La pièce est deux fois autorisée par les censeurs, annoncée, puis interdite, notamment à cause des déboires judiciaires de l'auteur. Elle est finalement approuvée par un troisième censeur, après quoi Beaumarchais décide d'y ajouter quelques éléments.

1775 >> Première représentation en cinq actes le 23 février. La pièce déçoit par ses longueurs. Beaumarchais retourne à la version originale approuvée par le censeur et le 26 février a lieu la deuxième représentation. C'est un franc succès.

1776 >> Pièce traduite en anglais et adaptée en allemand.

1782 >> Création à Saint-Petersbourg d'*Il barbiere di Siviglia* par Paisiello.

1816 >> Création à Rome de l'opéra de Rossini. Joué trois ans plus tard à Paris.

La trilogie de Beaumarchais ou les trois âges de la vie

Figaro est le héros de trois pièces écrites par Beaumarchais, *Le barbier de Séville* étant le premier épisode. Chacune des trois pièces inspirera un opéra, respectivement composés par Rossini, Mozart et Milhaud. À travers le personnage de Figaro, Beaumarchais propose une satire de la noblesse et défend la condition des valets.

La Tentation inutile ou le *Barbier de Séville*

« Aux vertus qu'on exige dans un domestique, Votre Excellence connaît-elle beaucoup de maîtres qui fussent dignes d'être valets ? »

Le comte Almaviva, tombé amoureux de la jeune Rosine qui est orpheline, est prêt à tout pour l'arracher à Bartolo, son vieux tuteur, qui a le projet de l'épouser. Tandis que, déguisé, il fait le guet, il tombe à point nommé sur son ancien valet Figaro, persifleur mais entremetteur. Figaro use des ruses les plus variées pour éloigner Bartolo et rapprocher le Comte de Rosine.

La Folle Journée ou *Le Mariage de Figaro*

« Parce que vous êtes un grand Seigneur, vous vous croyez un grand génie ! (...) Qu'avez-vous fait pour tant de biens ? Vous vous êtes donné la peine de naître, et rien de plus... »

Beaumarchais y met en scène les principaux personnages du *Barbier de Séville* (1775), le barbier Figaro, le comte Almaviva et Rosine, désormais appelée « la Comtesse ». Bartolo, autre personnage essentiel du *Barbier*, joue un rôle beaucoup plus secondaire. Deux ans après sa première représentation, la pièce est adaptée en opéra par Mozart sous le titre *Le nozze di Figaro*.

L'autre Tartuffe ou la *Mère coupable*

« Ô ma vieillesse, pardonne à ma jeunesse, elle s'honorera de toi. »

Dans la dernière pièce de la trilogie, le couple Almaviva se trouve menacé par un nouveau Tartuffe, M. Bégearss. Ce dernier, selon Figaro, entend « séparer le mari de la femme, épouser la pupille et envahir les biens d'une maison qui se délabre ». La pièce s'achève sur l'échec des noirs desseins de Bégearss et le triomphe de la morale.

À en croire Beaumarchais dans sa préface à *La Mère coupable*, ces trois pièces représentent les trois âges de la vie : « Après avoir bien ri, le premier jour dans *Le Barbier de Séville*, de la turbulente jeunesse du comte Almaviva, laquelle est à peu près celle de tous les hommes. Après avoir, le second jour, gravement considéré dans *La Folle*

Journée, les fautes de son âge viril et qui sont trop souvent les nôtres. Par le tableau de sa vieillesse, et voyant *La Mère coupable*, venez vous convaincre avec nous que tout homme qui n'est pas né un épouvantable méchant finit toujours par être bon, quand l'âge des passions s'éloigne et surtout quand il a goûté le bonheur si doux d'être père. On est meilleur quand on se sent pleurer. On se trouve si bon après la compassion. »

Histoire de l'opéra *Il Barbiere di Siviglia* : l'échec des débuts

L'histoire du *Barbier de Séville* débute le 15 décembre 1815, par la signature d'un contrat entre Rossini et le duc François Sforza-Cesarini, l'impresario du Théâtre Torre Argentina, de Rome. Le contrat précise que pour 400 écus, le « maestro » s'engage à composer un opéra-bouffe sur un livret, ancien ou nouveau, que doit lui fournir le duc, et à ce que la première représentation ait lieu le 5 février suivant. Le contrat signé, le duc Sforza s'efforce de trouver un livret susceptible d'échapper à la censure romaine et commande le poème au librettiste Jacopo Ferretti. Son livret étant jugé trop banal, il est rejeté. En accord avec Sforza, Rossini s'adresse alors lui-même à Sterbini, qui venait d'écrire pour lui le livret de *Torvaldo et Dorliska*, son précédent ouvrage. Celui-ci n'ayant que très peu de temps pour achever son livret, il choisit de faire une adaptation de la comédie de Beaumarchais *Le barbier de Séville* que le grand Paisiello, toujours vivant, avait déjà mis en scène en 1782.

Terminé le 19 janvier 1816, le livret est écrit en onze jours. On raconte que Rossini composa la musique en treize jours, ce à quoi Donizetti répondait : « Pourquoi pas, il est si paresseux ! ». Cette paresse, admise par Rossini, le poussait à réutiliser nombre d'anciennes compositions pour fabriquer une mosaïque à laquelle son génie savait donner un vrai caractère de nouveauté. C'est notamment le cas pour l'ouverture de l'œuvre : l'originale ayant été perdue, Rossini a préféré réutiliser une ouverture plus ancienne plutôt que d'en réécrire une nouvelle. Il a ainsi choisi celle écrite en 1814 pour Aureliano in Palmira et déjà réutilisée en 1815 pour son premier ouvrage napolitain *Elisabetta, regina d'Inghilterra*.

Le 20 février 1816, le rideau se lève, pour la première fois, et le public découvre la petite place de Séville où le comte Almaviva vient chanter sa sérénade* sous le balcon de Rosine. Lorsque l'on songe au brio de l'œuvre, à sa prodigieuse invention mélodique, à la justesse des situations et des caractères, il paraît incroyable que cette première représentation soit un si grand échec. Les causes en sont aussi multiples qu'imprévisibles pour la plupart. À la cabale menée contre le jeune prétentieux – Rossini est seulement âgé de vingt-quatre ans – que l'on ne peut pardonner d'oser se mesurer au maître incontesté que reste Paisiello, vient se greffer une succession de malencontreux hasards qui déchaînent cris, sifflets et éclats de rire du public impitoyable. Celui-ci s'amuse prodigieusement, d'entrée de jeu, de l'embarras du ténor Garcia après qu'il casse une corde de sa guitare au moment d'interpréter la cavatine d'Almaviva à Rosine. Puis du comique de la basse Vitalli (Don Basilio) chantant l'air de la calomnie en se tamponnant le nez, qui saigne abondamment après qu'il soit tombé dans une trappe au moment d'entrer en scène. On peut aussi citer l'apparition sur scène d'un chat égaré, qui vient se frotter aux jambes des chanteurs pendant tout le final du premier acte, et que nul ne parvint à chasser du plateau. Tout ceci semble laisser indifférent le compositeur, installé au clavecin, mais le pousse néanmoins à prendre prétexte d'une indisposition le lendemain pour ne pas assister à la seconde représentation.

Source : *Tout l'opéra : de Monteverdi à nos jours*, Gustave Kobbé [1999]

Commentaire de Gertrude Righetti Giorgi, première Rosine, sur le fiasco du 20 février 1816

« Je pris mon courage à deux mains. Aujourd'hui encore les Romains vous diront comment j'ai chanté la cavatine de "La Vipère" et Rossini sera mon répondant. Ils m'ont honorée de trois salves d'applaudissements et aussitôt Rossini se leva pour les remercier. Il avait alors une haute opinion de ma voix et, s'adressant à moi, il cria de son siège devant le piano : "Ah, quelle nature !" "Rendez-lui grâcees !", répondis-je en souriant, "car sans elle vous n'auriez pas eu lieu de vous lever de votre siège !" Après ça nous espérions que l'opéra était sauvé. Mais pas du tout ! Au moment où je chantais avec Zamboni le beau duo entre Rosine et Figaro, l'envie pernicieuse se manifesta plus que jamais. Cris, miaulements de tous côtés. Nous arrivons au finale, une composition classique qui ferait honneur aux premiers musiciens du monde : éclats de rire, glapissements perçants. Et sitôt que le silence faisait mine de retomber, c'était le signal de bruits encore plus stridents. Impossible de décrire les insultes qui pleuvaient sur la tête de Rossini. Impassible, il resta assis à son piano, comme pour dire : Apollon, pardonne à ces gens ; ils ne savent pas ce qu'ils font. »

Les airs les plus emblématiques...

« Ecco ridente in cielo »

Voici, riante dans le ciel >> le Comte Almaviva chante sous le balcon de Rosina. (Acte I, scène 1)

« Largo al factotum »

Place au factotum de la ville >> arrivée du barbier Figaro. (Acte I, scène 2)

« Se il mio nome saper voi bramate »

Si vous désirez savoir son nom, de ma bouche écoutez-le >> la sérénade de Lindoro. (Acte I, scène 3)

« Una voce poco fa »

Une voix il y a peu >> Rosine exprime ses sentiments pour Lindoro avant de confier à Figaro une lettre pour Lindoro. (Acte I, scène 5)

« La calunnia »

La calomnie >> Basilio conseille à Bartolo d'éloigner son rival en le calomniant.

Reprise de « La calunnia » >> arrivée de Don Alonso, élève de Basilio. (Acte I, scène 6)

La production



MICHELE GAMBA
Direction musicale

Après des études de piano au conservatoire de Milan puis avec Maria Tipo à Fiesole, il poursuit ses études à la Royal Academy de Londres où il fait ses débuts de pianiste et de chef d'orchestre au Royal Festival Hall avec les « Future Firsts » du London Philharmonic Orchestra avant de devenir chef assistant du Staatsooper Hamburg. En 2012, il débute sa collaboration avec le ROH Covent Garden à l'invitation de Sir Antonio Pappano comme chef assistant. Il y travaille sur de nombreuses nouvelles productions d'opéra et des concerts. Il dirige *Bastien et Bastienne*, *Folk Songs* de Berio, des extraits d'*Eugène Onéguine*, *Così fan tutte* et *Les Pêcheurs de perles*. Parallèlement il dirige des productions d'opéra et des concerts symphoniques notamment avec le Welsh National Orchestra, Southbank Sinfonia, Orchestra del Veneto. En 2015, à l'invitation de Daniel Barenboim au Berlin Staatsoper, il prépare l'orchestre, les solistes et le chœur de *La traviata*, *Simon Boccanegra* et *Il trovatore*, puis y dirige *Le nozze di Figaro* (production Jürgen Flimm). L'année suivante il fait ses débuts à la Scala de Milan où il dirige *I due Foscari* où il est réinvité l'année suivante pour une version pour enfants de *L'Enlèvement au sérail* et *Le nozze di Figaro*. Ses prestations actuelles et à venir comprennent *Norma* à Macerata, *Rigoletto à Rome*, *Le nozze di Figaro à Hambourg*, *Armida* de Rossini à Montpellier, *L'occasione fa il ladro* à Venise, *La sonnambula* à Stuttgart, *Andrea Chenier* à Bari, *La traviata* à Lisbonne, *Alceste* à Toulouse et *L'elisir d'amore* à Milan. Dans le répertoire symphonique il se produit en concert avec les phalanges de Klagenfurt, Milan, Fiesole, Palerme, Florence, Duisbourg, Montpellier et Tokyo. Il fait ses débuts à l'OnR.



PIERRE-EMMANUEL ROUSSEAU
Mise en scène, décors et costumes

Après avoir obtenu quatre premiers prix au Conservatoire de Rouen, sa ville natale, il suit une importante formation universitaire puis se lance dans la mise en scène d'opéra et assiste Jean-Claude Auvray, Stéphane Braunschweig, Jérôme Deschamps, John Dew et Macha Makeieff. En 2010, il crée la mise en scène et les costumes de *L'Amant jaloux* de Grétry à l'Opéra Royal de Versailles et à l'Opéra-Comique. Depuis 2013, il collabore régulièrement avec l'Opéra de Bienne-Soleure où il signe les mises en scène, décors et costumes de *Il Turco in Italia*, *Le Comte Ory*, *Viva la Mamma* (repris en 2015 à Bâle et Trévise) et *Don Pasquale*. L'Opéra de Chambre de Genève l'invite à mettre en scène *Pomme d'Api / Monsieur Choufleuri* d'Offenbach puis *Il re pastore* de Mozart. Avec l'Orchestre de Chambre de Genève, il imagine une mise en espace pour *Le Directeur de théâtre* de Mozart. Il met par ailleurs en scène *Le Pays du sourire* de Lehár à Tours et à Avignon, ainsi que *Don Pasquale* au Festival de San Sebastian et à l'Opéra de Metz. Parmi ses projets figurent *Les Fées du Rhin* d'Offenbach à l'Opéra de Bienne. Il reprendra *Le Comte Ory* à Rennes et à Rouen. Il a collaboré avec des chefs d'orchestre tels que William Christie, Leonardo Garcia Alarcon, John Eliot Gardiner, Ludovic Morlot, Jérémie Rhoter, François-Xavier Roth, Sébastien Rouland, Christophe Rousset, Marco Zambelli. Il fait ses débuts à l'OnR.

© Crédit photo : Charlotte Rousseau

Éléments d'analyse

L'opera buffa : un caractère comique et un style animé

Né au moment de la séparation des genres « sérieux » et « bouffe » à la fin du XVII^e siècle, le style buffo est d'abord présenté dans les intermezzi*. Ce n'est qu'à partir de 1750 qu'il commence à dominer les scènes et à concurrencer l'opera seria*. L'appellation « opera buffa » est tardive. Les librettistes et compositeurs de l'époque lui préfèrent les termes « dramma giocoso » ou « commedia per musica ». Contrairement à l'opéra-comique, qui tolère des dialogues parlés et dont le sujet peut être sérieux, l'opera buffa est à la base un opéra entièrement chanté, d'un caractère comique appuyé et d'un style animé. En 1752, *La Serva padrona* de Pergolèse déclenche la « querelle des Bouffons », dans laquelle s'opposent les partisans de la musique italienne, art dit « naturel », et ceux de la musique française, art dit « intellectuel ».

Plus réaliste que l'opera seria par le choix de sujets « quotidiens » et non nobles ou mythologiques, l'opera buffa met en scène des représentants de toutes les classes sociales de l'époque : nobles, bourgeois et serviteurs. Il est donc puisé dans le quotidien et présente une intrigue burlesque ou sentimentale. La distribution se limite à 6 à 8 personnages et la présence d'un chœur est rare. Les rôles eux-mêmes sont destinés à des sopranos, ténors, basses et basses bouffes. La particularité formelle de l'opera buffa est que contrairement à l'opera seria, il accorde une place importante aux ensembles (duos, trios, quatuors, etc), lesquels permettent de constituer des finales d'actes parfois très développés.

Il présente en outre une typologie vocale moins abstraite, bien qu'il ait recours au travesti (plus tard au castrat), et remporte un très grand succès. Dès 1750, il fait appel à des livrets d'une plus haute ambition et donne naissance aux genres de la comédie, du dramma giocoso (*Don Giovanni* de Mozart) et du semiseria, conservant en commun avec ceux-ci le principe essentiel d'un grand finale concertant nouant l'intrigue au milieu de l'action.

Rossini met un terme à la carrière du véritable opera buffa, lui substituant le dramma buffo ou comédie (*Le barbier de Séville*, 1816), ou le genre semiseria, mais il survécut au travers de quelques tentatives de résurrection, comme *Don Pasquale* (1843) de Donizetti, qui réutilisait le livret du *Ser Marcantonio* (1810) de Anelli et Pavesi.

Principales caractéristiques de l'opera buffa

Ouverture >> en un seul ou plusieurs mouvements, généralement lesté et enlevé.

Air >> délaisse peu à peu la forme « da capo » chère à l'opera seria >> la forme A (lent), puis B (rapide).

Ensembles >> très variés, ils permettent aux personnages de se confronter et de s'exprimer en même temps.

Finale >> agglomérat d'ensembles qui, au premier acte, mène l'intrigue à un sommet de tension puis, au deuxième acte, apporte son dénouement. Il n'est pas rare qu'un finale se présente comme un enchaînement d'ensembles toujours plus complexes (le finale du deuxième acte des *Nozze di Figaro* commence comme un duo puis devient trio, puis quatuor, puis quintet, etc.).

Récitatif >> sec ou accompagné, il permet toujours à l'action d'avancer, mais il n'a plus l'exclusivité : les ensembles, et surtout les finales voient se dérouler d'importants développements de l'intrigue.

Il barbiere di Siviglia et les influences de la *commedia dell'arte*

Il existe deux théories sur les origines de la *commedia dell'arte*, née à la fin du XVI^e siècle en Italie. Pour certains, elle serait une version populaire de la *commedia erudita*, qui visait à recréer les comédies de la Rome antique en adoptant un langage contemporain. Pour d'autres, il s'agirait de la formalisation du théâtre de rue. Toujours est-il que ce genre a posé les bases du théâtre tel qu'on le connaît aujourd'hui, avec la création d'archétypes encore d'actualité quoique détournés au fil du temps. Les personnages étaient immédiatement reconnaissables de par leur costume, leur attitude etc., si bien que chaque acteur, en fonction de son physique, était prédestiné à tel ou tel rôle.

Nous avons tout d'abord les serviteurs ou valets, aussi appelés *zanni*. Ceux-ci sont des personnages masqués, souvent complices avec le public et de fait très populaires. Le plus connu est certainement Arlequin. Joyeux et rusé, il parvient aisément à se sortir des situations les plus inextricables. Son costume coloré est constitué de pièces provenant de différents vêtements et met en avant sa pauvreté. Scaramouche, maître en fourberie, est le versant méchant d'Arlequin.

Ensuite viennent les vieillards, eux aussi masqués. Pantalon est un vieux barbon amoureux d'une jeune fille. Riche, mais avare, il représente les marchands et la classe bourgeoise. Le Docteur est un « faux » savant : il a étudié, mais n'a aucun savoir-faire. Il parvient à embrouiller son auditoire à coup de phrases latines incompréhensibles.

Enfin, parmi les personnages non masqués, nous avons les Amoureux. Issus de la bourgeoisie ou de l'aristocratie, ils sont beaux, empressés et naïfs. Ils s'aiment, mais leur amour est impossible à cause de leurs parents. Aucune histoire n'est possible sans ce couple, puisque que ce sont eux qui lancent l'action.



Personnages de la *commedia dell'arte*. Petites statues en plâtre peint (environ 100 cm) provenant du Théâtre Séraphin installés au Palais-Royal à la fin du XVIII^e siècle et conservées au musée Carnavalet à Paris

Mais de quelle action s'agit-il ? Le schéma de base de la *commedia dell'arte* est le suivant : une jeune fille est enfermée chez son vieux tuteur qui compte l'épouser, mais elle réussit à s'enfuir avec l'homme qu'elle aime. Schéma qui ressemble étrangement à celui utilisé par Beaumarchais dans *Le barbier de Séville*. En effet, Rosina et Almaviva composent le couple de jeunes amants et se voient attribuer un registre amoureux et un style galant ; le Docteur Bartolo et Basilio sont deux vieillards, Bartolo incarnant un parfait Pantalon. Figaro et Berta sont les zanni : elle est un Polichinelle, caractérisée par sa bêtise et sa léthargie ; il est un Arlequin, à l'esprit fourbe et rusé. Les thèmes abordés par la *commedia dell'arte* convenaient à un public éduqué qui cherchait un peu de sentiment et de frivolité.

« Figaro apparaît comme une création de Beaumarchais ; de tous les valets de comédie, seul il est inoubliable. Mais l'auteur du *Barbier* ne l'a pas créé ex nihilo ; il est le descendant d'une longue lignée, qui remonte au théâtre italien de la *commedia dell'arte* et qui se continuera après lui. »

Philippe van Tieghem, extr. de *Beaumarchais*, Le Seuil, 1978

« Figaro, l'homme le plus déluré de sa nation, le barbier, beau diseur, mauvais poète, hardi musicien, grand fringueneur de guitare et jadis valet de chambre du comte ; établi dans Séville, y faisant avec succès des barbes, des romances et des mariages, y maniant également le fer du phlébotome et le piston du pharmacien ; la terreur des maris, la coqueluche des femmes, et justement l'homme qu'il nous fallait. »

Beaumarchais

D'Arlequin à Figaro, le processus créatif de Beaumarchais

Avant la création du *Barbier* sous forme d'opéra-comique, Beaumarchais s'était essayé à un intermezzo comique intitulé *Le Sacristain*, fait d'un mélange de dialogue et chansons. Cette œuvre, datant des années 1760, semble avoir ouvert la voie à ses comédies plus tardives, mais a aussi pris ses racines dans un autre genre très populaire de l'époque, la parade.

La parade était une farce bouffonne jouée devant l'entrée d'un cirque ou d'une fête foraine afin d'attirer le public à l'intérieur des chapiteaux où le « vrai » spectacle se tenait. Ces pièces ont été fortement influencées par la tradition de la *commedia dell'arte*, que les troupes italiennes avaient apportée jusqu'en France. Le sujet était souvent simple et les effets comiques reposaient sur des gestes obscènes, un langage peu châtié et des pitreries. Ce genre aurait été oublié s'il n'y avait eu un étonnant retournement de situation au début du XVIII^e siècle : il était devenu chic pour les nobles de fréquenter les théâtres de rue et les fêtes foraines. Les thèmes abordés convenaient tout à fait à un public éduqué en quête de frivolité ; ainsi, ils avaient un aperçu des mœurs des petites gens tout en se tenant à bonne distance.

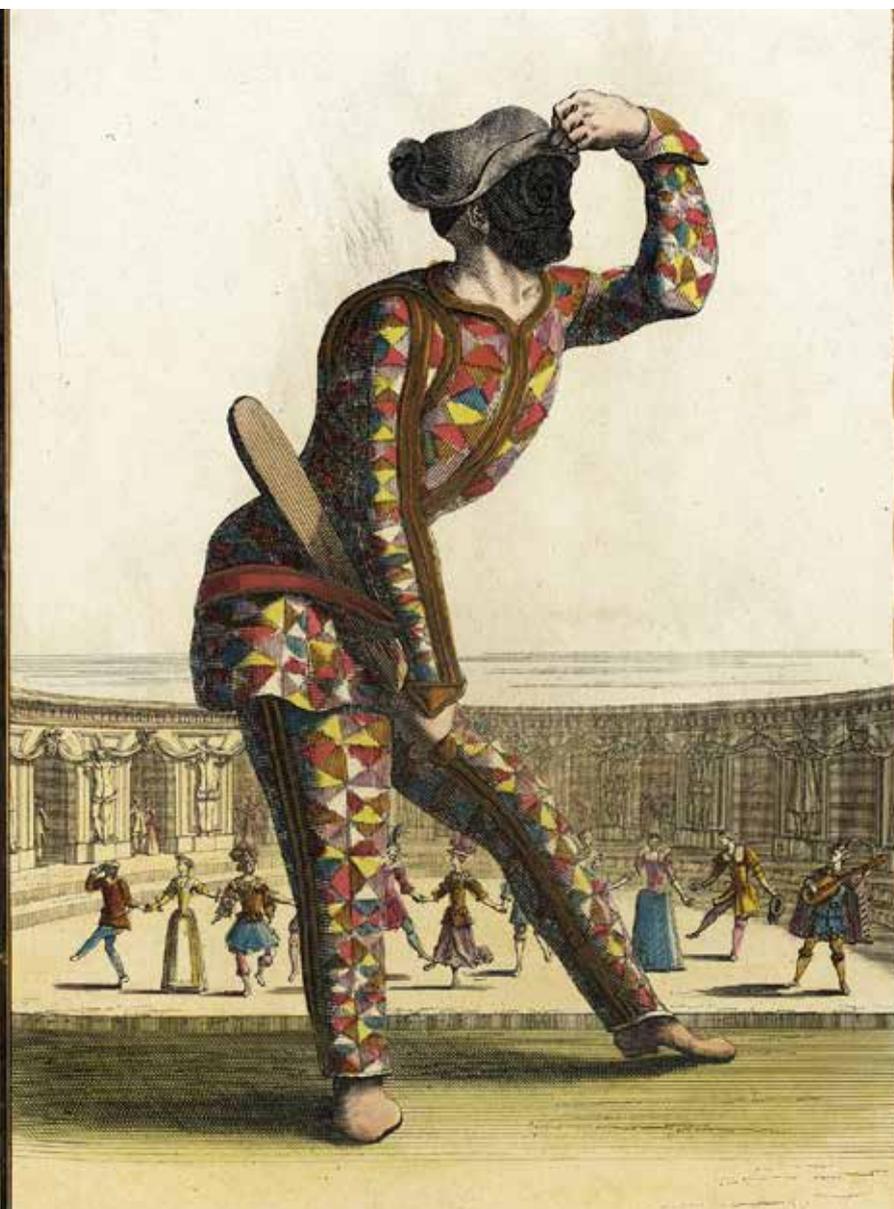
Par la suite, on a commencé à produire ces parades dans des théâtres privés uniquement destinés à l'aristocratie, demandant à de nombreux auteurs en vogue d'en écrire les textes. Malgré un cadre plus élégant et raffiné, la parade garda son côté vulgaire et obscène. Entre 1757 et 1763, Beaumarchais écrivit six parades qui constituent clairement une première étape vers le *Barbier*. Il est aisé de repérer les similitudes :

- en ce qui concerne l'intrigue, le *Barbier* reprend le schéma classique d'une parade : l'histoire d'un riche seigneur qui compte épouser une jeune ingénue et dont le rival est un homme d'une classe sociale inférieure ;
- en ce qui concerne le lieu de l'action, les parades étaient souvent données sur des balcons, ce qui rappelle le début du *Barbier* ;
- en ce qui concerne les personnages, Figaro est le descendant d'Arlequin, et les autres – les jeunes amants, le tuteur etc. – ont tous leur pendant dans la *commedia dell'arte* ;
- en ce qui concerne la langue, les allusions, les double sens, les bons mots et le sarcasme ambiant rappellent les dialogues énergiques du théâtre de rue.

On trouve aussi dans *Le Barbier de Séville* une sorte de conscience de soi qui disparaît dans *Le Mariage de Figaro*. À travers les dialogues et le jeu des acteurs, le spectateur est amené à se moquer des conventions théâtrales. Ainsi, l'élément véritablement subversif dans l'œuvre de Beaumarchais n'est pas le commentaire social fait par Figaro, mais sa conception même de la comédie. La farce, que Beaumarchais a reprise en s'inspirant des parades et de la commedia dell'arte, met en avant l'aspect libérateur et anarchique d'un esprit carnavalesque. Il ne faut ainsi pas oublier les origines vulgaires du *Barbier* pour mieux en comprendre sa nature révolutionnaire : sous le masque de Figaro, Arlequin s'adresse à la génération qui a vu la Révolution française. En ce sens, *Le Barbier de Séville* est une pièce à la fois traditionnelle, de par ses origines, et en avance sur son temps.



Personnage de la commedia dell'arte.



Jacques Lepautre, *Arlequin*, 1703-1704, Gravure colorée

Analyse musicale

L'ouverture du *Barbier*

L'opéra de Rossini est entre autre célèbre pour avoir été composé en très peu de temps ; cette hâte força le compositeur à mêler à son œuvre des passages d'autres œuvres. L'ouverture fait partie de ces emprunts de Rossini, car elle appartenait initialement à l'opéra *Aureliano in Palmira* datant de 1813, donc trois ans avant le *Barbier*. Si *Aureliano in Palmira* est un drame sérieux, son ouverture, sans en avoir changé une note, devient pourtant, dans le contexte du *Barbier de Séville*, emblématique de la musique joyeuse. C'est que la musique de Rossini repose sur des caractéristiques assez minces pour pouvoir donner à chaque morceau des significations différentes. Il suffit pour cela d'adapter la scansion* rythmique, de moduler les inflexions vocales* etc.

Mais comment se présente cette ouverture ?

Elle débute en mi majeur pendant l'introduction puis mi mineur et mi majeur alternant dans l'allegro*. Cette tonalité* est marquée par le premier accord* du morceau, mi majeur, entonné fortissimo* avec tout l'orchestre. S'en suit un bourdonnement très bas de cordes et de bassons ainsi que d'instruments à vent. L'orchestre reprend ensuite le forte*, cette fois-ci sur l'accord de si.

Le noyau central est consacré à la phrase mélodique des violons. Si toute la deuxième moitié de l'introduction que représente cette phrase musicale de six mesures donne une couleur très tendre et délicate, presque libre, l'impression change à la fin de cette phrase par la reprise de l'orchestre et l'accord de dominante sur lequel elle se clôt.

Dans *Le Barbier de Séville, de Rossini : Etude historique et critique. Analyse musicale* (1929), l'auteur Guido M. Gatti écrit à propos de la suite de l'ouverture : « Ici commence le magnifique et entraînant allegro con brio, dont l'analyse est impuissante à décrire l'effet si complet et si immédiat qu'il obtient toujours sur l'auditeur. Il y a dans cette progression de mouvement et de son, dans le crescendo si caractéristique de la manière rossinienne, une simplicité émouvante à laquelle on ne peut résister. »

La simplicité. Cela semble être le maître mot de la musique de Rossini. Une simplicité qui pourtant nous charme au plus haut point. En effet, si cette ouverture semble très simple sur le papier, presque « basique », elle ne nous emporte pas moins avec elle, dans un mouvement si joyeux, un rythme si entraînant, si « rossinien ». Cela est dû à la construction en un seul jet de cette ouverture. Le mouvement ne s'arrête ni ne ralentit, le but de cette ouverture est d'arriver jusqu'au bout, tout d'un coup sans s'arrêter. C'est ce crescendo si propre à la musique de Rossini. Ce compositeur a réussi à s'approprier cette formule musicale, à la rendre presque « vivante » si bien que l'on ne sait plus si c'est elle qui sublime la phrase musicale ou si c'est cette dernière qui est faite pour être répétée avec cet accroissement de sonorités.

Le premier noyau thématique de l'allegro est introduit par les cordes, « un petit motif capricieux, pétillant et pétulant » répété deux fois en crescendo jusqu'au passage des vents jouant une figure en tierces*. C'est ce « pont » que l'on distingue entre les deux différentes idées de l'ouverture.

La première partie est sautillante et mouvementée là où la deuxième, introduite par ce « pont », ce veut (plus) languissante et solennelle. Mais les accentuations exagérées, les chutes rapides des notes et les sauts confèrent un caractère caricatural à cette solennité. Ces sauts s'élèvent toujours plus dans les aigus à partir du mi bémol « comme si quelqu'un élevait de plus en plus la voix pour attirer l'attention sur quelque aventure très importante qui se prépare : mais il n'arrive à rien ; au contraire, après être monté si haut, il se précipite tout d'un coup (...) »

Nous pourrions continuer comme cela encore longtemps (c'est ce que fait l'analyse de Guido M. Gatti), mais l'essentiel à retenir, c'est l'ironie sous-jacente qui est présente au sein de l'ouverture tout entière. Que ce soit par des accentuations, des crescendos, des sauts ou des répétitions qui permettent de capter l'attention de l'auditoire sans qu'apparaisse une once de monotonie.

Là se trouve tout le génie de Rossini qui, pallie une partition à première vue très simple, grâce à un usage des plus judicieux de tout l'orchestre à sa disposition.

Cavatine* de Figaro : « largo al factotum »

Ce célèbre air de Figaro permet au personnage de se présenter lui-même. Ce fait est assez rare à l'opéra, les personnages principaux étant le plus souvent présentés en amont par les autres personnages, créant ainsi une attente en ce qui les concerne. Non seulement ici Figaro se présente, mais il se met aussi en scène en se vantant. Ce sont les premières notes de l'orchestre en un allegro très vif qui marquent l'arrivée d'un nouveau personnage d'importance.

Ici aussi, la mélodie est définie par sa simplicité. Lorsque l'on ôte la partition de ses ornements, on observe qu'elle est surtout construite sur un motif de tonique-dominante* passant par la gamme* mineure. Cette seule alternance marque une grande partie du morceau, mais elle est agrémentée de notes de passage, de fioritures chères à Rossini. Dans L'Avant-Scène opéra : *Le Barbier de Séville*, Rossini n°37 (1996), Alberto Zedda écrit dans le commentaire littéraire et musical : « (...) on a pu constater l'importance que revêtait l'ornementation aux yeux de Rossini : sans broderies, trilles*, grupetti*, appoggiatures*, accords arpégés*, rapides glissades diatoniques ou chromatiques les mélodies resteraient décharnées et peu significatives. La fioriture de la phrase mélodique n'est donc pas cet élément secondaire que nous sommes habitués à considérer chez d'autres auteurs, mais devient une clef pour comprendre la fonction expressive d'un langage, un point de référence pour un emploi correct des artifices belcantistes indispensables pour le colorer. »

Ce qui caractérise cette cavatine, c'est sa dynamique, son élan dû au rythme martelé et aux octaves répétées. Les « fioritures » servent à augmenter encore cette impression de dynamisme qui se dégage du morceau.

C'est ce dynamisme qui représente au mieux le personnage heureux, amusant et sautillant de Figaro. Le portrait du barbier ne se fait ici pas seulement au travers de sa propre description, de cette emphase méliorative avec laquelle il se présente, mais aussi par le biais de la musique et de l'orchestre. De fait, cette cadence dominante-tonique reflète le caractère positif du barbier.



Le Barbier de Séville, scène du mariage, 1800, Bibliothèque nationale de France

Les courtes pauses dramatiques à la fin de chacune de ses phrases mettent encore l'accent sur l'effet de parade que revêt ce chant. Lorsque Figaro vante ses mérites de barbier avec les mots « Per un barbiere/ Di qualita/ Di qualita » (« Pour un barbier/ De qualité/ De qualité »), la pause avant cette phrase crée un effet de suspension est d'attente de la part de l'auditeur. De même, l'arrêt sur la deuxième syllabe de « barbier » créé une suspension sur ce dernier mot. C'est en effet celui qui désigne le protagoniste. Cette première blanche depuis le début de la cavatine donne aussi un air de fausse modestie de la part de Figaro aux croches qui suivent (« Di qualitat » x2), cette pause permettant de les mettre en valeur « sans en avoir l'air ».

Figaro se présente non seulement comme barbier, mais aussi comme factotum, homme à tout faire très demandé qui ne sait où donner de la tête (« Tutti mi chiedono/ Tutti mi vogliono/ Donne, ragazzi/ Vecchi, fanciulle/ Qua la parrucca/ Presto la barba/ qua la sanguigna/ Presto il biglietto » « Tous me requièrent/ Tous me réclament/ Femmes, garçons,/ Vieillards, pucelles,/ Là la perruque/ Vite la barbe/ Là, la saignée/ Vite un billet »). C'est un personnage fier, plein de fougue et de ressources.

Source : *Le Barbier de Séville, de Rossini : Étude historique et critique. Analyse musicale*, Guido M. Gatti, Châteauroux [1929]

Avant-Scène opéra : *Le Barbier de Séville*, Rossini n°37, analyse littéraire et musicale de Alberto Zedda [1961 et 1996]

Cavatine de Rosine : « Una voce poco fa »

La cinquième scène est dédiée à la présentation de Rosine autour de laquelle s'est créée une grande attente. Rosine n'est pas la jeune amoureuse naïve et passive à laquelle on pourrait s'attendre. Bien au contraire, c'est une jeune femme décidée, consciente et rusée que la voix de contralto ne rend que plus mature. L'air de l'orchestre qui introduit le personnage n'est d'ailleurs pas lent, relâché et langoureux, mais délicat et fin, à l'image de Rosine.

La première partie de l'air est dédiée à la découverte de l'amour par Rosine. Les cordes pincées de l'orchestre, la voix douce de la cantatrice, tout doit viser à montrer le trouble ressenti par la jeune fille, ce sentiment nouveau, son émotion nouvelle qu'est l'amour. Mais soudain, avec l'évocation de Lindor (« e Lindor fu che il piagò./ Sì, Lidoro moi sarà » « C'est Lindor qui l'a blessé./ Oui, Lindor m'appartiendra »), c'est le souvenir du tuteur qui revient : ce geôlier voulant l'épouser. Soudain en colère et décidée, Rosine affirme son désir de posséder Lindor et ainsi de se rebeller contre celui qui la retient en otage. « L'orchestre souligne cet accès volontaire par un ff sur le sol et soutient chacune des affirmations de Rosine comme s'il voulait en confirmer la résolution. »

La jeune fille répète avec encore plus d'énergie ces affirmations avant de passer à la deuxième partie du morceau. Sans sortir de la tonalité de mi majeur, Rossini sait, pour cette seconde partie, créer un changement d'atmosphère uniquement par un changement de la mélodie et de l'instrumentation. Si dans la première partie l'instrumentation reposait majoritairement sur les cordes avec quelques rares intrusions d'instruments à vent, la deuxième partie est consacrée aux vents et plus particulièrement à la flûte et à la clarinette.

Si l'air se fait d'abord plus doux et langoureux, la jeune fille n'en devient pas pour autant douce et docile. Bien au contraire ! Sous couvert de douceur, elle est capable de sortir les griffes et de frapper à tout moment : « Ma se mi toccano dov'è il moi debole,/ sarò una vipera, sarò,/e cento trappole prima di cedere/ farò giocare, farò giocare » (« Mais si l'on s'en prend à mon cœur,/ Je me ferai vipère, ah, oui,/ Par mille stratagèmes avant de plier,/ Je me défendrai, je me défendrai. »). Cette dernière phrase répétée avec obstination à la fin du morceau accentue encore la volonté de la jeune femme. C'est ce sentiment nouveau qu'est l'amour qui décide Rosine à se rebeller contre Bartholo.

Ce chant particulièrement compliqué par ses trilles, ses ornements, son tempo rapide, ses mélismes*, ses gammes, ses arpèges demande de la part de la cantatrice une grande maîtrise technique. Il est considéré comme l'un des plus grands chefs-d'œuvre du bel canto*.

Il était habituel à l'époque de Rossini de laisser une grande liberté aux chanteurs dans l'interprétation des morceaux. Ainsi, l'air de la leçon de chant, par exemple, était souvent choisi par la cantatrice elle-même. On raconte que cette liberté aurait amené Rossini à demander à propos de « Una voce poco fa », interprété par Adelina Patti, « Cet air est ravissant, de qui est-il ? ».

Petit récapitulatif sur la voix

À l'opéra, on trouve un orchestre composé de violons, de contrebasses, de violoncelles, de trompettes, de percussions, d'instruments à cordes, à vents et de bien d'autres types d'instruments. L'un des plus importants reste néanmoins la voix. Car oui, la voix est un instrument qu'il faut entraîner comme on s'entraînerait à jouer du piano. Chaque voix est unique. A l'opéra, on a tout de même recours à un classement déterminant chaque catégorie de voix en fonction de sa tessiture.

Qu'est-ce que la tessiture ?

Il s'agit là de l'étendue des notes que la voix d'un chanteur ou d'une chanteuse peut atteindre « facilement » (c'est-à-dire sans forcer et avec la même qualité harmonique). Même si l'on a un certain type de voix et de tessiture qui nous est donné sans que l'on puisse le changer, le travail sur la voix peut tout de même permettre d'étendre sa tessiture de quelques notes dans les aigus ou dans les tons graves. Chaque voix étant unique, il est difficile d'établir un classement exhaustif des voix. Pourtant, le recours à un classement est nécessaire à l'opéra pour pouvoir déterminer dans quel groupe un choriste peut chanter ou quel soliste peut incarner tel ou tel personnage.

Classification des voix

Les voix des femmes

Soprano

Il s'agit de la voix la plus aiguë en chant qui est souvent utilisée pour les rôles d'héroïnes, de jeunes filles, de servantes (comme Berta dans *Il barbiere di Siviglia*), d'amoureuses, de jeunes ingénues... C'est la tessiture féminine la plus courante ce pourquoi il existe une grande multiplicité de soprani. Le soprano « colorature » est capable d'une très grande virtuosité, de vocalises extrêmement rapides dans les aigus voire suraigus. Souvent, il sert à incarner des magiciennes ou des personnages enchantés comme la Reine de la Nuit dans l'opéra *La Flûte enchantée* de Mozart. Le soprano lyrique, plus courant, est capable d'une plus grande puissance dans les aigus et dans les tons plus graves. C'est cette tessiture qui est surtout utilisée pour les jeunes amoureuses comme Marguerite dans le *Faust* de Gounod. Le soprano dramatique est la voix la plus puissante capable de descendre aussi bas qu'un mezzo-soprano, mais également de monter très haut tout en surpassant les gros orchestres wagnériens.

Mezzo-soprano

Le rôle du soprano étant généralement réservé à la prima donna, le mezzo-soprano est souvent utilisé pour les second rôles féminins, évitant ainsi des scandales diplomatiques. Elle peut servir à incarner des rôles de mères, de traîtresse, de jeunes garçons et parfois d'héroïnes séduisantes, comme *Carmen*, les tons plus chauds que le soprano correspondant mieux à ce personnage séducteur écrit par Bizet. Il existe ici à nouveau différentes catégories de mezzo-soprano allant du léger au dramatique en passant par le mezzo-soprano colorature.

Contralto/alto

Cette tessiture étant la plus grave pour les femmes, elle est souvent utilisée pour des rôles de sorcières ou de femmes sages et mûres. Elle est néanmoins très rare, ce pourquoi il arrive qu'elle soit remplacée par un mezzo-soprano voire qu'elle soit transposée pour soprani. Rosmunda Pisaroni est considérée comme la première chanteuse contralto de son temps (début du XIX^e siècle). Étant d'abord une chanteuse soprano, elle devient contralto à la suite d'une grave maladie. Elle vaut comme le modèle du contralto rossinien, ses plus grands succès ayant été chantés avec ce compositeur. En effet, c'est Rossini qui lança la « mode » des contraltos, décidant de les utiliser dans des rôles de solistes d'importance. Le personnage de Rosine dans *Il barbiere di Siviglia* était initialement écrit pour contralto. Pour le registre français, aux vues des préférences du public, il a été transposé en mezzo-soprano.

Les voix des hommes

Contreténor

Un contreténor chante avec une voix très aigue, généralement une voix de fausset ou « voix de tête ». C'est-à-dire que le son aigu semble résonner dans le haut du crâne. Un contreténor dispose tout de même généralement d'une autre tessiture de ténor ou de baryton pour laquelle il utilise ce qu'on appelle la voix de poitrine.

Ténor

La voix du ténor est souvent attribuée au jeune héros intrépide ou à l'amoureux dans un opéra. C'est une voix chaude et agile que l'on peut classer en sous catégories comme le ténor léger (plus aigu et clair) ou le ténor lyrique (plus sombre et ample et souple). Dans l'opéra *Il barbiere di Siviglia*, Rossini ne déroge pas à la règle en attribuant au comte d'Almaviva, jeune amoureux passionné, une voix de ténor. Pourtant, aux XVII^e et XVIII^e siècles, le ténor italien avait été relégué au second rang, après les basses. En effet, on leur conférait plutôt des rôles d'antagoniste tyrannique ou de valet stupide. C'est avec Mozart et Rossini que leur statut change.

Baryton

C'est la voix la plus courante chez les hommes car c'est celle qui se rapproche le plus de la voix parlée ce qui la rend généralement rassurante et proche du public. C'est pourquoi elle est particulièrement appréciée par les compositeurs et que les barytons se voient souvent conférés les rôles d'amis, de confidents, de pères ou d'amants malheureux. Ici aussi il est possible de faire une subdivision entre les barytons légers (à la tessiture plus claire et légère) et les barytons lyriques (plus puissants). On exige de ces chanteurs souvent de grandes prouesses vocales, donc de pouvoir à la fois monter dans les aigus et descendre dans les graves avec facilité au sein d'un même morceau. Si dans *Il barbiere di Siviglia*, le personnage du barbier Figaro est incarné par un baryton, le terme ne s'est pas encore imposé à l'époque de Rossini.

Basse

La voix de basse est la voix la plus grave des voix d'hommes. Elle est souvent utilisée pour incarner des personnages âgés, de vieux sages, des pères, des rois ou même la voix de Dieu. A contrario, les basses peuvent également être des personnages diaboliques, des démons, ou hommes méchants. Dans l'opéra comique, les compositeurs font souvent appel aux « basses bouffes » pour incarner des personnages comiques (qu'ils soient farceurs ou ridicules). Dans *Il barbiere di Siviglia*, Don Bartolo et Don Basile entrent dans cette dernière catégorie.

Et les castrats dans tout ça ?

Très appréciés à l'époque baroque, les castrats étaient de jeunes garçons qui étaient castrés avant la puberté, donc avant de muer, afin de conserver leurs belles voix enfantines. Ayant ainsi une tessiture de garçon, mais la puissance d'un homme adulte, leur voix et leur virtuosité étaient exceptionnelles. D'autant plus qu'ils étaient destinés chanter toute leur vie et suivaient donc un enseignement du chant approfondi. Même si les castrats étaient particulièrement admirés du public, on finit par interdire au cours du XIX^e siècle la mutilation des enfants, marquant ainsi leur fin. Les rôles de castrats rossiniens sont peu à peu remplacés par des contraltos travestis dont le timbre se rapprochait le plus du leur.

Source : <http://www.levoyagelyrique.com/les-voix-de-l-opera>

Les Opéras napolitains de Rossini, Paul-André DEMIERRE, éditions Papillon

Vocabulaire lié à la musique

Accord >> union d'au moins trois sons constituant l'harmonie. L'accord de tonique a comme note fondamentale la tonique de la gamme, c'est-à-dire la note qui donne son nom à la gamme. Dans la gamme de do (do, ré, mi, fa, sol, la, si), l'accord de tonique part de do (do, mi, sol). L'accord de dominante est construit sur le cinquième degré de la gamme. Dans le cas de la gamme de do, il se construit donc sur sol (sol, si, ré). Après la tonique, c'est l'accord le plus important en musique et il est souvent utilisé pour introduire l'accord de tonique à la fin d'un morceau.

Allegro >> vient de l'italien et veut dire « d'un mouvement vif ». Placé au début d'un morceau, il signifie que l'ensemble doit être joué d'un mouvement vif.

Appoggiature >> vient du verbe italien appoggiare qui veut dire « soutenir ». Il s'agit d'une ornementation, d'une petite suite de notes qui sert à retarder la note suivante pour ainsi la mettre d'autant plus en valeur.

Arpège >> est un groupe de notes d'un accord jouées successivement.

Bel canto >> vient de l'italien et veut dire « beau chant ». Cela correspond à une manière de chanter typiquement italienne du XVII^e jusqu'au XIX^e siècle. Cette technique de chant exigeait une grande virtuosité et une excellente maîtrise des règles d'écriture musicale, du souffle, de la voix etc. Les grands représentants du bel canto sont notamment les castrats

Cavatine >> c'est une courte pièce musicale pour un soliste dans un opéra. Elle sert souvent à présenter les personnages.

Contrepoint >> il s'agit d'une technique musicale consistant à superposer deux ou plusieurs lignes mélodiques. Le canon en est un exemple.

Crescendo >> c'est une augmentation progressive du son.

Forte >> noté f sur les partitions, cela signifie qu'un son doit être joué plus fort que les autres. On trouve également ff (fortissimo) et fff (fortississimo) qui désignent des nuances encore plus fortes voire violentes. fff est généralement un effet d'orchestre.

Gamme >> c'est une suite de notes conjointes d'une échelle allant jusqu'à l'octave. Dans le cas de la gamme de do majeur, il s'agit des notes do, ré, mi, fa, sol, la, si, do.

Gruppetto >> vient de l'italien et veut dire « petit groupe ». Il s'agit de jouer en tant qu'ornement un petit groupe de notes autour de la note principale. Par exemple, au lieu de ne jouer que le fa, jouer sol, fa, mi, fa ou mi, fa, sol, fa.

Harmonie >> c'est l'émission simultanée de plusieurs sons différents

Inflexion vocale >> modulation de l'intonation ou de la hauteur de la voix.

Intermezzo >> vient de l'italien et signifie « intermède ». C'est une petite pièce musicale insérée dans une œuvre lyrique ou chorégraphiée. Elle vaut comme précurseur de l'opéra bouffe.

Intervalle >> c'est l'écart entre deux notes. Il peut être harmonique lorsque les notes sont jouées simultanément ou mélodique lorsqu'elles sont jouées successivement. Elles ont différents noms comme l'unisson, la seconde, la tierce, la quarte, la quinte, la sixte, la septième, l'octave, la neuvième, la dixième, la onzième etc. L'accord de do majeur est ainsi composé d'une fondamentale (do), d'une tierce majeure (mi) et d'une quinte juste (sol).

Mélisme >> signifie le fait de chanter ou jouer un petit groupe mélodique (donc plusieurs notes) pour une seule syllabe. Il s'oppose ainsi au système syllabique dans lequel une note correspond à une syllabe.

Octave >> c'est l'intervalle séparant deux notes de même nom. Par exemple do grave et do aigu dans la gamme de do.

Opera seria >> opéra en trois actes avec une unité d'action pour un personnage réduit, qui s'inspire des sujets héroïques ou tragiques empruntés aux grands poèmes épiques ou à l'histoire antique.

Scander >> c'est prononcer une phrase ou des mots en détachant chaque groupe de mots, mot ou syllabe.

Sérénade >> une petite composition musicale en l'honneur de quelqu'un. Souvent utilisée dans le but de séduire une personne, la sérénade est jouée le soir sous sa fenêtre.

Tierce >> intervalle entre deux notes séparées par trois degrés. La tierce peut être majeure ou mineure. Elle est à consonance douce.

Timbre (voix) >> c'est l'ensemble des éléments permettant de distinguer une voix. C'est ce grain, cette couleur particulière qui permet de reconnaître une voix.

Tonalité >> lorsque l'on joue les notes de la gamme de do, on dit que le morceau est en tonalité de do majeur. Avec des altérations, c'est-à-dire des dièses ou des bémols, le morceau peut passer d'une tonalité majeure à une tonalité mineure.

Trille >> ornement vocal qui consiste à répéter rapidement et alternativement deux notes conjointes

Prolongements

Arts du langage

- Un opéra en langue italienne
- Les supercheries de Figaro, barbier entremetteur, fin stratège, et amoureux
- Portrait des personnages principaux (jeux de rôle)
- Travail de la fluence à partir de l'air de Figaro « Largo al factotum »
- Blog, article: restitution, avis des élèves après le spectacle
- Étude textuelle de l'air de Basilio « La calunnia è un venticello » puis discussion, débat concernant la calomnie, la diffamation, le harcèlement sur les réseaux sociaux

Histoire

- Les conventions morales et sociales à travers la pièce de Beaumarchais et le livret de l'opéra ; la condition des jeunes filles et des femmes à cette époque

Arts du visuel

- Cinéma : *Beaumarchais l'insolent* d'Edouard Molinaro, 1996
- Imaginer le costume de Figaro en fonction de la description de Beaumarchais :

« Figaro est en habit de majo espagnol. La tête couverte d'un rescille ou filet ; chapeau blanc, ruban de couleur autour de la forme, un fichu de soie attaché fort lâche à son cou, gilet et haut-de-chausse de satin, avec des boutons et boutonnières frangés d'argent ; une grande ceinture de soie, les jarrettières nouées avec des glands qui pendent sur chaque jambe ; veste de couleur tranchante, à grands revers de la couleur du gilet ; bas blancs et souliers gris ».

Cinéma

- Film *For the love of Mary (La petite Téléphoniste)* chanté par Deanna Durbin,
- *Le Barbier de Séville*, cartoon avec Woody Woodpecker,
- Le cartoon *Looney Tunes (Bugs Bunny)* et *Bugs Bunny casse-noisettes*

Arts du spectacle vivant

- Comparaison de mises en scène (Airs de Figaro et de Rosine par exemple)
- Jouer une scène extraite du livret et imaginer une mise en espace

EPS / danse

- Mise en mouvement à partir de la musique de l'ouverture

Arts du son

- Fredonner les thèmes, repérer les différentes parties de l'ouverture, et les jeux de contraste (bois / cordes, piano, etc.)
- Comparer et donner son avis : interprétations différentes des airs principaux de l'opéra
- Les ingrédients de l'opéra buffa
- Bel canto et virtuosité technique, expressive et théâtrale: la cavatine du personnage de Rosine « Una voce poco fa »
- Le crescendo rossinien amplifiant le dynamisme de l'action
- Scène de l'orage de Acte II : description musicale de la tempête
- Reprises et parodies de l'ouverture d' *Il barbiere di Siviglia* :
 - >> *Le Barbier de Séville* interprété par les Quatre Barbus (1954)
 - >> Le cartoon *Looney Tunes (Bugs Bunny)*, *Le Clavier de Séville* (1950)
- Écoutes complémentaires :
 - >> « Le barbier de Belleville », chanson interprétée par Serge Reggiani,
 - >> L'air « Se vuol ballare Signor Contino » des Noces de Figaro, opéra de W.A.Mozart

Arts du quotidien

- Recette du tournedos Rossini (le compositeur adorait élaborer des recettes de cuisine)
- Barbes et mode d'aujourd'hui : évolution des métiers de barbier et coiffeur à travers les siècles

Histoire des arts, approche interdisciplinaire EPI

- La leçon de musique dans l'opéra, la littérature et la peinture
- Beaux-arts : *La leçon de musique* de Vermeer (1662-1665), *La leçon de musique* de Fragonard (1769),
- Théâtre : *Le malade imaginaire*, Acte II, scène 5 de Molière (1673), *Un fil à la patte*, Acte III, scène 8, Feydeau (1894)

Français, Histoire, arts plastiques, éducation musicale, SVT, Italien, sciences

- EPI : installation d'une exposition au CDI *Le barbier de Séville*

Suggestions

- Résumé de l'histoire en bande dessinée humoristique par exemple, création d'affiches du spectacle, galerie de portraits des personnages
- Biographies de Beaumarchais et Rossini,
- Les voix lyriques, si singulières ; « la voix chantée, comment ça marche ? » en SVT et éducation musicale ; classement des voix / tessiture
- Brève histoire de l'opéra, caricatures de chanteurs d'opéra
- En mathématiques et technologie : maquette d'une scène de théâtre « à l'italienne » à partir des mesures et proportions du théâtre de l'OnR (voir ressources pédagogiques en ligne). Il est possible d'aller prendre des mesures à l'opéra !
- Opéra buffa, costumes et métiers de l'opéra, le personnage de Figaro
- L'OnR peut mettre à disposition des accessoires et éléments de costumes, des affiches.